

PAISAGENS DE NEGAÇÃO: A AMBIÊNCIA E A MELANCOLIA COMO REFLEXO DA NEGAÇÃO EM *PAISAGENS DE INVERNO*, DE CAMILO PESSANHA

SCENARIOS OF DENIAL: THE AMBIENCE AND THE MELANCHOLY AS A REFLECTION OF THE DENIAL IN *PAISAGENS DE INVERNO*, BY CAMILO PESSANHA

Ezequias da Silva Santos¹

Resumo O objetivo desse artigo é analisar os poemas *Paisagens de inverno* (I e II) de Camilo Pessanha numa tentativa de aproximar o conceito de paisagem, aplicado por Fernando Pessoa em sua obra poética, como reflexo do ambiente negativo/melancólico inerente nos dois poemas supracitados. Para tal propósito, iremos nos ancorar em dois principais textos teóricos que alicerçam nosso estudo. São eles: *Atmosfera, Ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto na literatura, de Hans Gumbrecht e *Melancolia*, de Luiz Costa Lima.

Palavras-chave: negação. melancolia. Camilo Pessanha

Abstract The goal of this article is to analyze the poems *Paisagens de Inverno* (I and II) in an attempt to approximate the concept of scenario, applied by Fernando Pessoa in his Poetic work, as a repercussion of the negative/melancholic ambience in those two poems. For this purpose, we will anchor this analysis on two main theoretical texts that will strengthen our study. They are: *Atmosfera, Ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto na literatura, by Hans Gumbrecht and *Melancolia*, by Luiz Costa Lima.

Keywords: negation. melancholy. Camilo Pessanha

Considerações iniciais

Partindo do pressuposto de que a literatura é concebida a partir da percepção da realidade, como observa Antônio Candido em *Literatura e Sociedade* (1965), é mister observar grande parte das poesias simbolistas está repleta de paisagens. Se outrora as paisagens naturais eram concebidas apenas como fenômenos de cunho ilustrativo/decorativo, como é o caso, por exemplo, do arcadismo, elas ganham, a partir do romantismo e principalmente no simbolismo, uma força extremamente subjetiva e simbólica.

Partindo desse pressuposto, o mote simbolista traz à baila a necessidade de peregrinação em que as paisagens transitam e afirmam, numa função representativa, o estado de espírito do poeta. Observando os apontamentos de Pessoa (1969, p. 101), o poeta ainda afirma que “Todo estado de alma é uma paisagem”. Indo além do sentido metafórico, Pessoa ressalta que todo estado de alma é “verdadeiramente uma paisagem”. Nesse sentido, a paisagem que nos rodeia e a paisagem que nos é interior “fundem-se, interpenetram-se, de modo que nosso estado de alma, seja qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo” (PESSOA, 1969, p. 101). O poeta ainda realça que

[...] ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo

¹ Mestrando do PPGL da UTRPR campus Pato Branco, Paraná. E-mail: Zekyjohson@hotmail.com; <http://lattes.cnpq.br/4866558130039514>

por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção (PESSOA, 1969, p. 101).

Feitos esses apontamentos preliminares, podemos enveredar por um caminho no qual o conceito de negação da vontade cause reflexo na percepção de Camilo Pessanha sobre o mundo material². Se já foi dito, como demonstra Massaud Moisés em *A literatura portuguesa através dos textos* (1997), que a dor existencial do poeta se deve justamente à falta de harmonia, à caoticidade do cosmos e à tentativa de entendimento na pré-existência, então a desintegração do universo de *Clepsidra* afiança a máxima de negação quando exalta o desmembramento em detrimento da integração do ser.

Nessa perspectiva, as paisagens são o reflexo primário do cunho negativo dos poemas. Assim sendo, negar é existir; negar é não aceitar o mundo do jeito que ele lhe é oferecido; negar é observar que a balança da existência necessita, numa tendência hegeliana, da polarização negativa para equalizar conceitos.

Sob esse prisma, cremos ser pertinente observar que o ambiente negativo da obra é ressaltado a partir de imagens que rodeiam o eu-lírico e exercem determinada influência sobre ele. A essa correlação entre imagens e ambiente podemos denominar como *clima*, tendo em mente que nos referimos à ideia de clima enquanto ambiência, num sentido equivalente ao *climate* utilizado pelo teórico Hans Ulrich Gumbrecht na obra *Atmosfera, ambiência, stimmung, sobre um potencial oculto na literatura* (2014).

Diante disso, a definição do autor no tocante ao clima é de que “*Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Indo além, o teórico observa que em consonância com *climate* tem-se *mood*, anotando que este último “refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Nesse sentido, a junção de *climate* e *mood* resulta na definição precisa da palavra alemã *stimmung*, em que “os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentadas num *continuum* [...]” (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Feitas essas anotações de caráter inicial, é pertinente expor que

[...] as atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes; porém, não conseguimos explicar a causalidade (nem, cotidianamente, controlar seus resultados (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Em outras palavras, o autor parece afirmar que a relação da ambiência com o ser o afeta independentemente de sua causalidade ou da consequência desta relação. Assim, tanto os acontecimentos que nos marcam quanto também os “mais breves e leves encontros” causam reflexões e afetos que influenciam na atmosfera e no ambiente que nos cerca, independentemente desses acontecimentos serem ou não percebidos ou concebidos.

Ambiência e paisagens de negação em *Clepsidra*

Em *Clepsidra* a atmosfera é substancialmente negativa. Creio que seja interessante apontar que optamos por imagens negativas ao invés de pessimistas porque não estamos tratando de um conceito ou opiniões do eu-lírico, mas estamos trabalhando com a concretude dos versos e com as imagens apresentadas pelo próprio poeta. Nesse sentido, não me parece certo afirmar que há imagens pessimistas, uma vez que o pessimismo não se traduz em imagem, mas sim imagens negativas que podem estar atreladas ao obscuro e à melancolia das *ideias* pessimistas.

Diante disso, a atmosfera no livro poético de Pessanha está convertida em completa ne-

² Por vontade me refiro à definição de Schopenhauer em *O mundo como Vontade e representação*, tomo I.

gação, pondo em evidência determinada luta entre o sentido da vida e o desejo de aniquilação. Trazendo essa base diretória para a poesia de Pessanha, é pertinente ressaltar uma atmosfera de desistência que “só pode ser experimentada numa consciência historicamente específica da presença de morte vida” (GUMBRECHT, 2014, p. 15). Em outras palavras, a ligação paradoxal de morte e vida causa uma ideia de colisão que repele as duas partes, criando um vácuo de negação entre ambas.

Diante disso, vida e morte procedem confundidas, e a negação rompe como resultado dessa junção improvável. Assim, mais do que a ideia de aniquilação, o universo de *Clepsidra* constrói um cenário repleto de não existência, onde existir e preexistir fluem ao mesmo tempo. Associada a essa fluência, as imagens que ambientam os poemas do Pessanha carregam em si cores frias, sempre tendendo ao frio, às sombras, à morte.

Leyla Perrone-Moisés bem observa esse universo ao anotar:

Quando entramos no universo poético de Pessanha, percebemos logo que chegamos tarde. Tudo já aconteceu, e da pior forma possível. Sua poesia é o inventário de um desastre. Esse universo sinistrado se constitui de restos e de índices, mais pungentes porque o poeta os apresenta de modo sucinto e contido" [...] O que se salvou do esquecimento é um universo fragmentário, que só o olhar forte do poeta une e transfigura em instantâneos de uma beleza calma ou, ao contrário, de uma morbidez vizinha do horror (MOISÉS, 2000, p. 136).

À vista disso, o universo fragmentário percebido por Moisés narra o antes ou o depois, o início ou o desastre, preferindo as reminiscências ao todo. Por essa vertente, as imagens são vazias de vida e cada ambiente, seja natural ou construído, nega qualquer resquício de existência.

Feito esses apontamentos, é pertinente observar o primeiro soneto *Paisagens de inverno*.

Ó meu coração, torna para trás.
Onde vais a correr, desatinado?
Meus olhos incendiados que o pecado
Queimou! Volvei, longas noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.
A cinza arrefeceu sobre o brasido.
Noites da serra, o casebre transido...
Cismai, meus olhos, como uns velhinhos.

Extintas primaveras evocai-as:
_ Já vai florir o pomar das maceiras.
Hemos de enfeitar os chapéus de maias.

Sossegai, esfriai, olhos febris.
_ E hemos de ir a cantar nas derradeiras
Ladainhas...Doces vozes senis... (PESSANHA, 2009, p. 65).

Num primeiro momento, podemos constatar a certa ideia de dualidade que afirma uma luta ardente entre a razão e a emoção. Nessa luta, o eu-lírico observa o descarrilamento do coração e o interroga de forma lúcida e racional: “Onde vais a correr, desatinado?”. Não obstante tal ideia de divergência, o poeta ainda atenta para certa prudência ignorada pelas emoções: “Ó meu coração, torna para trás”. Diante disso, observa-se que na cosmovisão do eu-lírico não há esperança nem, por consequência lógica, futuro, mas apenas a negação da vontade de *existir* em oposição ao *desejo de viver*.

Como reflexo dessa dicotomia mente/coração, o poeta ainda utiliza vocábulos que associam a simples existência do ser humano ao sofrimento natural do homem. Dessarte, os olhos incendiados queimados pelo pecado mingam o poeta à penitência e à vigília, contrastando sempre o sofrimento do presente com a apazibilidade do passado.

Posteriormente à confissão do desespero e do anseio pelas “longas noites de paz”, o poeta agora contextua o ímpeto desse pensamento dando vasão, agora, a uma atmosfera que corresponde tanto melódica quanto imagisticamente. Nessa tendência, as imagens apontadas pelo poeta apresentam um cunho perceptivelmente decadente e a visão pessimista do eu-lírico corrobora o axioma da negação quando observamos não haver imagens positivas na contextualização da cena.

Não obstante a imagem das árvores carregadas de neve, os olmos ainda pendem num sentido de insuficiência vital, pondo em evidência certo acúmulo de negativismo. A soma desses aspectos decadentes, como os galhos que vergam sob o peso da neve, já anuncia uma ideia de desistência, de não vida, de negação existencial.

O segundo verso, além de complementar a premissa do primeiro, expõe uma ideia dicotômica que pode ser percebida, e deve ser percebida uma vez que a poesia está tomada por ele, através do sentido figurado. Nesse viés, o poeta anota que “A cinza arrefeceu sobre o brasido” e essa esplêndida colocação deve ser observada com devido mérito.

Em primeiro lugar, é válido observar que as cinzas sobre o brasido são uma imagem típica das tantas que aparecem em *Clepsidra*. Observando o que disse Oscar Lopes sobre a poesia de Pessanha ser um inventário de um desastre, percebemos que no braseiro não há brasa, mas apenas restos materiais deixados pelo fogo. Levando em conta o clamor do poeta pela volta das “longas noites de paz” e tendo em mente o arrefecer das cinzas sobre o brasido, podemos afirmar que não houve, em um momento anterior à neve e às tormentas, dias de alegria, tampouco dias de glória.

Nessa tendência, no poeta não atenta para a possível brasa no braseiro em tempo remoto, nem para os verdes olmos floridos em época de primavera, mas sim para um resultado melancólico. A gradação que ocorre no poema parte de uma ideia intensamente negativa, posto que a narração não se inicia nas brasas nem nas verdes folhas, mas nas cinzas e no peso da neve que faz vergar os galhos.

Indo além, o arrefecer das cinzas sobre o brasido invoca, analogicamente, a ideia da própria vida em fiapos. Nessa perspectiva, as cinzas do brasido encontram eco na mesma ideia de “Poema final” em que os sintomas de vida e existência estão ligados miseravelmente a jatos de luzes e abortos nas prateleiras dos museus.

Isso posto, é válido observar que o arrefecer não apenas descreve a imagem decadente, como também retrata, metaforicamente, um sentimento de melancolia que assoberba o poeta. O arrefecer está diretamente ligado ao declínio da vida, isso já timbrado pela imagem dos olmos pendidos como se desgastados ou destituídos de vigor físico. Assim, a imagem é reforçada e o que outrora era tomado apenas por fraqueza física passa a ser, paralelamente à primeira ideia, languidez e inércia, voltando à fraqueza psíquica introduzida em *Inscrição*, primeiro poema de *Clepsidra*.

Dessa passagem do físico (sensação) ao psicológico (pensamento) se manifesta uma atmosfera negativa que rompe com qualquer possibilidade ou pensamento de vitalidade. O negativismo se revela puramente pela ausência de imagens ou pensamentos positivos que poderiam, ao mínimo, anular a ideia de aniquilação, ou negação da vida, presente no poema.

Para respaldar nosso pensamento, Ulrich observa:

Para passar da sensação ao pensamento, a alma atravessa uma posição de equilíbrio na qual a sensibilidade e a razão atuam simultaneamente. Sensibilidade e razão combinam-se para suspender a energia que determina ambas; isto é, o antagonismo delas gera sua *negação* (GUMBRECHT, 2014, p. 18).

Desse antagonismo entre sensibilidade e razão surgem imagens que reiteram o tom de negação presente no poema. O diálogo da consciência com o coração afiança nossa ideia e ainda corrobora, sem ressalvas, a desarticulação do espaço-tempo, resultando na estagnação temporal e

negando, por consequência desta estagnação, a vida e a morte.

Sobre essa ideia do espaço-tempo, Oscar Lopes anota que

Camilo Pessanha traz à poesia portuguesa toda a dinâmica até então insuspeitada do momento subjetivo no domínio da percepção, desarticulando as dimensões do espaço-tempo como dados mecanicamente exteriores, desarticulando a perspectiva puramente geométrica [...], mobilizando os modos afetivos de reação à realidade sensorial (LOPES, 1989, p. 136).

O que Oscar Lopes afirma ser “momento subjetivo no domínio da percepção” se traduz na sutileza com que as coisas passam do estado físico (os olmos pendendo sob o peso da neve) ao estado psíquico (o arrefecer metafórico das cinzas sobre o brasido). A conclusão da ideia se dá por intermédio de outra imagem que se evoca à leitura do terceiro verso: “Noites da serra, o casebre transido...”. Não obstante a anulação da alma oriunda da combinação entre razão e sensibilidade, a imagem da habitação em meio às noites da serra transmite um sentimento lúgubre que evoca certa ideia de meio caminho entre vida e morte.

Nesse sentido, é oportuno observar que o casebre transido resulta de uma figura de linguagem na qual a mescla de vida e morte é manifesta por meio de um equilíbrio entre o animado e o inanimado. Por essa perspectiva, a prosopopeia inerente no verso põe em relevância uma ideia de restrição mental ou física, forjada pelas paredes do casebre, adjunta ao sentimento de terror e medo procedentes do vocábulo *transido*.

Ainda por essa linha de raciocínio, a escolha do vocábulo *casebre* em detrimento do primitivo (casa) ou seus derivados (casarão, casona) complementa a ideia lúgubre da imagem tendo em vista que o próprio vocábulo invoca, por meio de convenção da língua, aspectos de abandono e ruínas.

Nesse cenário, parece ser certo afirmar que a imagem é justamente a afirmação de uma atmosfera de proximidade à morte. As escolhas feitas pelo poeta no tocante aos vocábulos e construção de imagens e sentido estão muito mais voltadas para um sentido minguante de fim da existência do que para uma ideia unilateral de fim do ciclo vital.

Essa é a metáfora da segunda imagem: a reclusão do ser em um lugar tomado por ruínas, onde a probabilidade de afirmação da vida é mínima. Assim, os olmos curvados pelo peso da neve, as cinzas frias sobre o braseiro e o casebre transido fecham um quadro de total desistência, apontando para a não existência e para a negação da vida.

Isso posto, é pertinente ressaltar que embora a premissa de morte envolva a ambiência do poema, não há consumação desse desejo de morte. Isso, ao nosso ver, é muito significativo uma vez que nossa finalidade é notabilizar a negação da existência ainda que a vontade de existir submeta e compile o poeta à existência.

Sob esse prisma, o eu-lírico reflete sobre o existir numa demonstração de aflituosa inquietação: “Cismai, meus olhos, como uns velhinhos”. Além dessa tomada de consciência que resulta no diálogo entre a consciência do poeta e seu corpo, a ideia de cismar está atrelada à percepção do poeta no tocante à experiência que desaconselha a vida. Paulo Franchetti corrobora nossa ideia ao perceber:

De fato, parece procedente ver no poema um conflito entre duas inclinações pertencentes ao mesmo sujeito: por um lado a voz do conhecimento, da experiência, por outro, as inclinações da sensibilidade, representadas pelo coração, e as do desejo, representadas pelos olhos (FRANCHETTI, 2009, p. 27).

Nesse sentido, o tom de advertência que pode ser sentido em “cismai, meus olhos, como uns velhinhos [...]” está estritamente amarrado a uma experiência de desconfiança do que se refere às inclinações do desejo observadas por Franchetti. Ainda nessa linha de pensamento, o apelo aos olhos está estritamente ligado à ideia da suplantação da visão meninil sobre o mundo pela visão adulta, destacando, uma vez mais, a experiência e a sagacidade do olhar idoso em detrimento da sensibilidade já exposta pelo coração a correr desatinado.

Se os dois quartetos do poema exibem paisagens ligadas à atmosfera de negação da existência, os dois tercetos que fecham o soneto advêm com vocábulos que apontam para um futuro derradeiro de aniquilação. Ainda que o primeiro terceto bosqueje uma faísca de desejo vital, o terceto final rompe com qualquer pressuposto vigorante e retoma o tom de morte e desistência.

Dessa forma, o conflito entre sensibilidade e razão se dá na medida em que o coração, marcado no início do poema pelo desvario proposto pelo vocábulo desatinado, evoca as extintas primaveras. A partir dessa evocação, projeta-se paisagens futuras em que o florido das macieiras, extinto pela neve, torna como se respondesse a um desejo unicamente emocional. A ideia ainda se repete no próximo verso em que, por consequência do florido hipotético da primavera, o eu-lírico observa, ainda sob o prisma da sensibilidade, a contingência de poder enfeitar os chapéus com flores.

Num movimento de oposição ao penúltimo terceto, o poema se fecha com o reaparecimento da voz reflexiva da experiência, agora, porém, fazendo oposição, num sentido de desistência, à ideia dos olhos que cismam. Assim sendo, a voz aconselhadora se opõe à razão e recupera, de forma análoga, a mesma premissa dos primeiros versos do poema. Diante disso, o verso “sossegai, esfriai, olhos febris [...]” não apenas aponta para o iminente sentido derrotista da vida, como também repele a própria ideia no tocante aos olhos cismantes.

Por essa linha de raciocínio, os olhos que outrora cismavam de forma meditativa e inquieta, são agora acometidos pela total desistência da razão enquanto mediadora da sensibilidade, e sua meninice, e o conhecimento, e sua maturês. Essa desistência de cismar resulta na aceitação da morte física ou da própria consciência, restando ao poeta o ato derradeiro de juntar-se àqueles cujas vozes já cederam à morte ou ao abandono da razão.

Nesse sentido, é mister observar que se “[...] dinamiza, a partir da experiência deceptiva, as várias imagens da quietação, da ausência do desejo e, portanto, da morte, que constituem o tecido simbólico de *Clepsidra*” (FRANCHETTI, 2009, p. 28). Levando em conta os apontamentos de Kurrik na obra *Literature na negation* (1979), observamos que a negação vem por conta da polaridade entre presença e ausência de algo. Nesse sentido, a negação

[...] talvez não seja exato compreender as inclinações da sensibilidade e do desejo como irracionais, opondo-as, assim, à voz da experiência, que equivaleria à razão. Mas [...] uma experiência que redundava numa sabedoria apenas negativa, que aponta sempre [...] para a inutilidade dos esforços e para a decepção fatal que está implicada em cada conquista (FRANCHETTI, 2009, p. 27).

A título de conclusão deste capítulo, é mister observar que as paisagens contempladas pelo eu-lírico refletem, num movimento pendular, as paisagens interiores cunhadas por Pessoa (1969, p. 101). Assim, “[...] tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens”. Nesse sentido, as paisagens de *Clepsidra* não apenas ilustram a perspectiva decadente do *Fin de siècle*, mas tomam amplas proporções em que o conceito ilustrativo das paisagens seja suplantado pelo conceito significativo/subjetivo.

A melancolia como sintoma do ambiente negativo

O segundo soneto sofre certa digressão em que há um aceleração cíclica pautado por lembranças exclusivamente melancólicas.

Passou o outono já, já torna o frio...
— Outono de seu riso magoado.
— Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado...
— O sol, e as águas límpidas do rio.
— Águas claras do rio! Águas do rio,

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?
_ E, refratadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias... (PESSANHA, 2009, p. 26).

Isso posto, é mister anotar que a melancolia está muito mais ligada a um traço relativo do espírito do que a um tipo de doença clínica. A manifestação da melancolia acontece num plano psíquico em que a visão nauseante da vida tende puramente ao metafísico, pondo em voga o sentimento do ser frente à obscuridade da compreensão universal. Para afiançar nosso pensamento, Robert Burton (2011, I, p. 82), em *A anatomia da melancolia*, escreve: “É de uma doença da alma que estou a tratar, tão delegável a um teólogo quanto a um médico {...}”.

A partir dos apontamentos de Burton, é possível verificar que a melancolia tende à psique humana. A constatação do mundo melancólico não se dá a partir de uma transformação dele, mas sim através de uma cosmovisão oriunda da própria consciência. Nessa perspectiva, Franchetti (2009, p. 28) anota que “sob o olhar melancólico, tudo se torna melancolia, fragmentação, fluidez”.

Isso posto, é apropriado observar que estas imagens pendentes se constroem doravante a cosmovisão inerte e apática do mundo. Indo além, Jackson (1986, p. 66) constata que “a condição [da vítima da melancolia] era caracterizada pela exaustão, apatia, aversão à célula, à vida ascética e pela ânsia de retorno à família e à vida passada”. Apoiados nessa condição, a melancolia presente em *Clepsidra* pode ser brilhantemente esclarecida através das anotações de Giorgio Agamben (1981, p. 28). Segundo o teórico, “Por sua própria ambiguidade, o valor negativo da acédia [apatia] assim se torna o fermento dialético capaz de converter a privação em posse {...}”.

Ora, uma vez que a melancolia de Pessanha está atrelada, se tomarmos como verdadeira as observações de Massaud Moises já descritas anteriormente, ao Pan-sofrimento e ao pessimismo de Schopenhauer, então é válido afirmar que a dor viril sofrida pelo poeta invoca, justamente, a incapacidade de converter a privação em posse. Se Agamben acredita em um valor negativo da acédia que impulsiona o “fermento dialético”, Pessanha nega a negação da acédia, transformando qualquer atividade em movimentos vãos.

Por essa linha de raciocínio, o primeiro verso do segundo soneto não apenas retoma a ideia de negação como também une a ele o traço sombrio da melancolia. Nesse sentido, além da manutenção da apatia e exaustão, o poeta adota um tom melancólico que reverbera a “ânsia de retorno à família e à vida passada” muito bem expresso pela sobrevivência sôfrega a cada retorno do inverno.

Novamente é oportuno observar que a lembrança do poeta se restringe a momentos de apenas *não sofrimento*. Nota-se que o verão e a primavera não pertencem ao universo de *Clepsidra* e as paisagens, em sua maioria, são representados pelo outono e inverno. Ainda que saiam, esporadicamente, da esfera do crepúsculo (outono) e da morte (inverno), algumas imagens tendem a ambiências tão funestamente macabras quanto as de *Paisagens de inverno* (tomamos por exemplo o deserto imenso de *Branco e vermelho* e o lençol aquático de *Depois da luta e depois da conquista*).

Isso posto, a ideia de não sofrimento persiste, uma vez que o eu-lírico resgata apenas a ideia de ter passado o outono. A memória do poeta parece estar impregnada apenas de lembranças melancólicas, uma vez que o outono se associa, analogamente, à decadência e ao desejo de morte. Ainda nesse sentido, a repetição do vocábulo *já* (Passou o outono *já, já* torna o frio) fortifica a ideia de um ciclo acelerado em demasia no qual as outras estações (primavera e verão)

não deixam nenhum registro ou lembrança, timbrando sempre o presente melancólico do inverno em vista das últimas esperanças minguadas pelo outono (FRANCHETTI, 2009).

Diante disso, a paisagem gélida da natureza ainda é acrescentada de uma metáfora em que o sol oblíquo ilustra o desespero do poeta diante do rigor invernal. Num sentido mais conotativo, o sol parece estar brilhando de modo tortuoso, perdendo sua característica primária de produção de calor. Sob esse ponto de vista, a afirmação de um sol gelado faz eco ao casebre transido do primeiro soneto e completa o quadro melancólico “como um gênero de delírio, sem febre, que apresenta como companheiros constantes medo e tristeza sem motivo aparente” (AGAMBEN, 1981, p. 64).

Não obstante a constatação de um sol gélido, o poeta ainda nota o atributo do gelo também nas águas do rio. É cabível notar uma pitada de inutilidade na própria natureza que rodeia o poeta. O sol gelado diverge do senso comum em que sol e calor estão ligados sinonimicamente e da mesma forma o rio, com águas límpidas, não oferece ao poeta nenhum traço de vigor ou esperança, uma vez que, embora límpidas, suas águas são gélidas como o sol da paisagem algente.

Nesse viés, a negação do calor do sol está paralelamente ligada à pouca importância da clareza das águas límpidas. O sentido dual implicado pela frieza de um sol inatingível e pelas águas de um rio que pode estar ao alcance do poeta reafirma uma possível desistência tanto no tocante à vida eterna quanto à existência no mundo material.

Nesse sentido, o desejo do poeta, por mais obscuro ou frágil que possa parecer, está apoiado em concepções inalcançáveis tanto pelo corpo físico (as águas do rio) quanto pela consciência (o sol gélido como representação da distância, do inalcançável). Resultante desse processo de assimilação negativa, Agamben (1981, p. 28) destaca que “permanecendo seu desejo [do indivíduo] fixado sobre o que está fora de seu alcance, a acídia não é somente uma fuga de... mas ainda uma fuga para..., que se comunica com seu objeto pelo modo da *negação* e da *carência*”.

Nessa tendência, a dualidade em *fuga de* e *fuga para* concebe uma ideia intersticial na qual o poeta observa estar seu objeto de desejo. Assim, a evocação do eu lírico pelas extintas primaveras no primeiro soneto revela ser elas seu objeto de desejo mesmo que as ideias de primavera e verão não impliquem necessariamente vida e gozo (e aqui posso, uma vez mais, citar como exemplo o calor em demasia de *Branco e vermelho* e o verde do lençol aquático em *Depois da luta e depois da conquista*). Sob esse prisma, a carência do poeta pelas extintas primaveras corrobora a negação de um presente sôfrego.

Esse paralelismo entre negação e carência pode ser muito bem observado através da disposição dos versos do primeiro e do segundo soneto no tocante ao ardor metafórico dos olhos. Para afiançar esse pensamento, Franchetti anota:

Os olhos não ardem aqui [*em Paisagens de inverno* II] com a febre do desejo de retorno. Ardem, sim, com o furor melancólico, reflexivo. Duas vozes se contradizem no interior desses sonetos: de um lado, a do desejo que incendeia os olhos; do outro um contracanto que afirma a impotência e aponta para a morte, a quietação como o único alívio do desejo doloroso (FRANCHETTI, 2009, p. 29).

Desse excerto de Franchetti, é relevante atentar para duas coisas que respaldam este estudo. A primeira é o modo de ver do teórico no que se refere à afirmação da impotência que aponta para morte; e a segunda o furor melancólico reflexivo que parece ser o axioma representativo de *negação e carência*.

Sobre a primeira observação, o que Franchetti verifica ser a afirmação da impotência também pode ser constatada, numa perspectiva inversa, como negação da potência. Na perspectiva de Kurrik, em *Literature and negation* (1979), a negação da potência aponta para morte; a carência, por sua vez, que explicita o desejo doloroso de Franchetti, é negada pela ânsia de morte, pela negação da vida.

Sob esse prisma, tudo tende à negação. Os vocábulos escolhidos pelo poeta trazem à tona a melancolia e a negação unidas tanto pela concepção do desejo quanto pela tendência negativa

que emanam dos mesmos vocábulos. É conveniente notar, a título explicativo, a ordem disposta pelo poeta no que tocante à rima e ao grau degenerativo da vida que aumenta a cada verso.

Primeiramente apenas é constatada a chegada do inverno: “Passou o outono já, já torna o frio”. Segundamente o eu-lírico menciona o estado físico das coisas em face da rigorosidade do frio: “Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado.../_ O sol, e as águas límpidas do rio”.

Interessante observar, também, que a repetição de ideias afirma certa mudança na perspectiva do poeta de ver o mundo: “_ O sol, e as águas límpidas do rio. /Águas claras do rio! Águas do rio, /Águas claras do rio! Águas do rio, [...]”. Dessarte, me parece válido ressaltar que que as águas do rio parecem estar ligadas metaforicamente ao constante movimento de mudança, como que trazendo à baila o pensamento de Heráclito sobre a alteração constante das coisas e do ser humano (uma pessoa nunca pode banhar-se no mesmo rio).

Dessa maneira, as águas do rio adquirem um cunho positivo(claras e límpidas), cuja função é contrapor a ideia de clareza e beleza e reiterar o viés melancólico uma vez que as águas claras e límpidas estão sob poder rigoroso do álgido inverno. Em razão disso, a paisagem negativa se completa a partir da estupenda manifestação da natureza que coíbe qualquer relação do ser humano pela condição glacial imposta pelo frio.

Como reflexo desta condição climática, a ambiência disposta em *Paisagens de inverno II* expõe a consciência do poeta associando tal natureza gélida a um comportamento regido pela melancolia. Gumbrecht (2014, p. 13) respalda essa ideia ao anotar que “as atmosferas e os estados de espírito, tal como os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes”.

Como arremate da paisagem melancólica, o poeta ainda indaga:” onde ides a correr melancolias?” É mister observar que a indagação do poeta parece estar ligada ao mesmo modo interrogativo do primeiro verso do primeiro soneto: “Ó meu coração, torna para trás. /Onde vais a correr desatinado?”. Assim sendo, a forma de questionamento do eu lírico às melancolias demonstra que este sentimento está inerente no poeta, pondo em evidência que da mesma maneira com que a consciência chama o coração à razão, assim também o faz, numa tentativa de reter o desejo vão, com a melancolia.

Considerações finais

Uma vez que *Clepsidra* está tomada por tendências filosóficas que emanam o desejo de subtração e não existência, o problema da negação enfrentado pelo poeta só pode ser sentido por intermédio de uma atmosfera extremamente melancólica. Como consequência dessa melancolia, a ambiência pela qual se move o eu-lírico é extremamente aterradora.

Sob esse prisma, a ideia de negação da vida não parece estar vinculada a uma concepção *a priori*, mas é uma condição que se desenvolve a partir da labuta do poeta no tocante à compreensão da existência e a essência do existir. Uma vez que essa compreensão é necessariamente aterradora, o poeta se vê num universo estilhaçado com espasmo de som e freme de luz onde a falta de harmonia lhe acarreta o sentimento singular de melancolia (MOISÉS, 1997).

Nesse sentido, negar a vida é viver melancolicamente. Isso não implica necessariamente no dissabor da existência, mas sim num modo de enxergar o mundo sob os prismas da melancolia e da negação. Dessa forma o que predomina na concepção de mundo do poeta não são a completude da saúde, do amor nem da religião, sendo estes suplantados pela aceitação da melancolia.

Costa Lima (2017, p. 49) respalda essa ideia quando escreve que “Previsíveis como são [o amor e a religião], embora sua exposição seja muitas vezes saborosa, basta recordar que, em suma, a melancolia, dando lugar ora ao delírio ora a loucura, confunde-se com a própria condição

humana”.

Podemos constatar que a melancolia causada pela incompreensão da ambiência aterradora é um reflexo da negação. Diante disso, é mister observar que negar a existência é perceber que a religião (Deus), o amor, o bem e outras muletas metafísicas são insuficientes para explicar a razão da existência. Como resultado dessa negação, a melancolia e ambiência apenas sufocam o homem até que este deseje por sua aniquilação completa, num movimento em que deslizar para o subsolo e preferir a não existência ao vir à luz seja seu desejo único, negando, dessa forma, sua existência.

A título de conclusão, as paisagens que constroem o cenário dos poemas dispostos em *Clepsidra* emitem juízos que corroboram a fala de Pessoa (1967, p. 101) quando o poeta observa que “uma tristeza é um lago morto dentro de nós”. Nesse prisma, os olmos que vergam sob o peso da neve, o casebre transido, o sol e as água geladas do rio convergem para a estruturação de imagens que refletem, ecoam e ilustram a realidade subjetiva de cada indivíduo. Através dessa ilustração, a conciliação da paisagem externa com a interna se revela de maneira que, nas palavras de Fernando Pessoa (1969), bem se retrata a realidade através da representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Stanze: parole et fantasma dans la aculture accidentale. In: Lima Luiz Costa. *Melancolia*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. [1621]. Trad. Guilherme G. Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011. 4v.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- FRANCHE'TTI, Paulo. Nota sobre o texto e a ordem. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung*. Sobre um potencial oculto na literatura. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JACKSON, Stanley W. *Melancholia and depression: from Hippocratic times to modern times*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- KURRIK, Maire Jaanus. *Literature and negation*. New York: Columbia University Press, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LOPES, Oscar. *Entre Fialho e Nemésio*: Estudos de literatura portuguesa contemporânea. Volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOISÉS, Leyla Perrone. Camilo Pessanha e as miragens do nada. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.132-144.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.

Envio: 30/10/2019

Aceite: 08/11/2019